

# 梅兰芳访苏谜案

文 陈世雄

—

1935年3月至4月是东西方文化交流史上一个具有特殊意义的时间点。中国最著名的京剧演员梅兰芳率领他的剧团应邀赴苏联访问，历时一个多月，并在莫斯科和列宁格勒进行巡回演出，受到极为热烈的欢迎。而在这段时间里，欧洲最著名的戏剧大师——英国大导演戈登·克雷、德国大导演皮斯卡托、德国剧作家兼导演布莱希特恰好都来到莫斯科，也就是说，中国和欧洲最负盛名的戏剧大师们都来到莫斯科，和斯坦尼斯拉夫斯基等苏联的戏剧大师们汇合到一起了。这件事正好发生在1934年希特勒上台、苏共第十七次代表大会和第一次苏联作家代表大会召开之后，发生在苏共重要领导人基洛夫被暗杀和斯大林开始大清洗之际，发生在国际局势风起云涌、而苏联政局和文艺界的形势都充满变数之际，所以，这样的一次高层次国际文化艺术交流、一次“大师峰会”是非常不平凡的。而80年来的历史也证明了，它的影响是怎样估计也不过分的。

关于梅兰芳在两大城市的巡回演出，苏联各大报都做了及时而充分的报道，刊登了大量评论文章，仅特列季亚科夫（剧本《怒吼吧，中国！》的作者、著名作家）一人就发表了十来篇剧评，因此有俄罗斯学者指出，仅仅根据报刊资料，就可以编撰一份梅兰芳此次访苏的日程表。然而，另一方面，梅兰芳的访问也留下了一个谜案，这就是他离开莫斯科回国的前一天，即1935年4月

14日的活动详情。

梅兰芳在他的《我的电影生活》一书中写道：“4月14日，离开莫斯科的前一天，我们借助苏联对外文化协会邀请苏联文艺界开了一次座谈会，请他们提出对中国戏的看法与批评，座谈会由苏联戏剧艺术大师聂米罗维奇·丹钦科主持，他先讲了一些简短的感想，然后要求参加座谈会的同志们踊跃发言。许多文学家、戏剧家、音乐家都先后热烈地讲了话。”<sup>[1]48</sup>按照《梅兰芳全传》作者李伶伶的说法：“由于梅兰芳没有将参加座谈会并在会上发言的文学家、戏剧家、音乐家名单一一列举出来，也从未在回忆录中提及各人发言的内容，故而留下了一段久未破译的谜案。”<sup>[2]371</sup>

4月14日的座谈会（以下称之为“四一四座谈会”）是对梅剧团巡演的一次总结，梅兰芳十分重视，于1935年12月17日在给“沃克斯”（“苏联对外文化交流协会”的简称）林德女士的信中写道：“我正在计划把我到贵国和欧洲的旅程写成日记。我急需一份‘在苏联对外关系协会举行的4月14日讨论会记录’。若您能尽早把讨论会记录寄给我，我将不胜感激。”<sup>(1)</sup>然而，尽管梅兰芳在新中国成立后曾经两度访苏，他也没有拿到这份记录，甚至到逝世之日，也没能实现自己的愿望。

说来也怪，后来对“四一四座谈会”纪要最感兴趣并且致力于寻觅其踪迹的，既不是哪个中国人，也不是哪个俄国人，而是一个瑞典人，名叫拉尔斯·克莱堡，此人曾经留苏研究苏联戏剧，后来担任

瑞典驻苏大使馆的文化官员，同时他也是作家，会写剧本。他这样回忆自己探寻档案的过程：

早在70年代，我就接触到有关著名中国演员梅兰芳1935年到苏联巡回演出的描写。使我感到惊奇的是，几乎所有当时的大导演都在莫斯科观看了中国戏曲，并且不仅有俄罗斯的——斯坦尼斯拉夫斯基、聂米罗维奇—丹钦科、梅耶荷德、泰伊罗夫、爱森斯坦，而且还有戈登·克雷、贝托尔特·布莱希特和埃尔文·皮斯卡托，他们1935年4月正好都在莫斯科。后来，他们全都描述了自己对中国戏曲的印象——有的在文章中，有的在书信中。我从书面回忆中了解到那次在苏联对外文化关系协会为梅兰芳的巡回演出而举行的晚会以后，长时间地在各种档案材料中寻找当时讨论会的速记记录，可是一无所获。然而，差异如此巨大的艺术家们互相碰撞的想法使我始终感到着迷，因为他们的导演观念都非常鲜明，并且制约着20世纪的戏剧。我决定写一份“假的速记记录”，于是便产生了《仙子的学生们》这部剧本，该剧1986年首演于克拉科夫，过两年，又在阿维尼翁的联欢节上演出，导演是已故的安都昂·维特兹，他在剧中扮演斯坦尼斯拉夫斯基的角色。

在《仙子的学生们》写成之后，我意外地看到了讨论梅兰芳戏剧的速记记录，它保存在国家十月革命档案馆中。在我看来，速记记录在许多方面都具有重大意义。而对于我这个“假”速记记录的作者来说，则具有双倍的吸引



图1 梅兰芳 1935 年 4 月在列宁格勒普希金剧院和苏联戏剧家在一起  
(照片由莫斯科大学副教授奥尔加·库普佐娃提供)



图2 梅兰芳 1935 年 4 月在列宁格勒普希金剧院和苏联戏剧家以及中国代表团成员张彭春教授在一起合影(照片由莫斯科大学副教授奥尔加·库普佐娃提供)

力。如果说我在剧本中强迫“学生”们利用梅兰芳的艺术以悲喜剧的方式阐述自己对当时文化—政治形势的态度,那么,“异国”戏剧的在场就使真正的讨论的参加者们摆脱了不得不关注政治背景的习惯,使他们能够不受任何意识形态指令的干扰而发表自己对艺术问题的看法。<sup>[3]132</sup>

拉尔斯·克莱堡的这段文字是他在公布自己在十月革命博物馆找到的 1935 年“四—四座谈会”纪要(他认为是“速记记录”)时写的前言,发表时间是 1992 年,登载于莫斯科的《电影艺术》杂志。其中包含着两个问题:第一,他说戈登·克雷、皮斯卡托和布莱希特三人都看了梅兰芳的演出,据目前的文献,至少可以证明戈登·克雷没有看过。1988 年莫斯科艺术出版社出版的戈登·克雷《回忆录、论文与书信集》中有一封戈登·克雷写给英国戏剧评论家韦图洛特的信,信中说:“在我到达莫斯科之后,著名中国演员梅兰芳就前来进行巡演了。我没有去观看他的任何一场演出:不管怎么说,俄国人邀请我来,是专门为了让我了解俄国戏剧创作的,并不是为了让我了解东方艺术。然而,莫斯科全城都在为梅兰芳而欢呼。我将来只要有机会,一定会去中国看他的演出。”他说,他只是在观看瓦赫坦戈夫剧院的《杜兰朵公主》时和梅兰芳、余上沅一起坐在一个包厢里。第二,拉尔斯·克莱堡所发表的“速记记录”并不完整,讨论会的发言被作了不少删节(下面我们还要提到)。

拉尔斯·克莱堡以剧本形式写的假冒的“速记记录”,以及他在十月革命档案馆发现的所谓的“速记记录”虽然都值得质疑,可是,它们在中国产生的反馈,却是特别敏感和富于戏剧性的。1988 年 12 月,《中华戏曲》第七期发表了梅兰芳先生的儿子梅绍武翻译的《仙子的学生们》,题目改为《斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、爱森斯坦、戈登·克雷、布莱希特等艺术大师论京剧和梅兰芳表演艺术》,其中带了个“论”字。1990 年,此文收入中国戏剧出版社的《梅兰芳艺术评论集》。也就是说,一部剧本被当成真正的“速记记录”了!两年后,莫斯科《电影艺术》杂志发表了拉尔斯·克莱堡发现的“四—四”讨论会“速记记录”,并且起了个标题,叫做《

》,中国学者李小蒸又将它译成中文,标题译为《艺术的强大动力》,发表于 1993 年的《中华戏曲》,使中国戏剧界恍然大悟,如梦初醒。从 1988 年到 1993 年这五年内,有不少人把它当作真实的史料而加以引用。

说来惭愧,笔者和许多中国人一样,也曾经受过“蒙蔽”,一直到 1998 年 12 月,才在俄罗斯剧协中央戏剧科研图书馆的俄文杂志《电影艺术》中看到拉尔斯·克莱堡公布的真档案。当时笔者感到非常震惊,意识到这是一个重要的发现,于是立即把它复印了下来。

笔者 1999 年回国时,把复印件译了出来,由于前面已有李小蒸先生的译文,便未提交发表,直到 2013 年 5 月,

才把它作为继李小蒸译文之后的又一种版本,奉献给中国戏曲学院召开的一次京剧研讨会(根据自己的理解,标题改译为《艺术的生命脉动》)。

然而,一直到近几年,国内仍然有人对拉尔斯·克莱堡教授公布的“速记记录”的可靠性持怀疑态度。2009 年再版的《梅兰芳全传》认为拉尔斯·克莱堡确有发现真正原始会议记录的可能,但“可能”毕竟不是“一定”,其真伪“只能等待时间的证实”。

那么,怎样“等待时间的证实”呢?时间老人有可能自动为我们证实这位瑞典教授公布的档案是真是假吗?

2014 年 6、7 月间,笔者应邀访问莫斯科,在学术交流之余,到俄罗斯国家档案馆查看梅兰芳 1935 年访苏档案,终于查到档案原件,并且复印下来。经过仔细的核对,笔者发现拉尔斯·克莱堡提供的《艺术的强大动力》并不是百分之百真实的讨论会记录,而是作了删节、打了折扣的。那么,这究竟是怎么回事呢?

## 二

档案有一个很长的名称:《关于梅兰芳剧团访问苏联的通信。与张教授等人座谈的报告与记录汇总》(

)。也就是



图3 苏联国家档案馆建筑一角（本文作者就是这幢楼里找到梅兰芳访苏档案的）

说，档案分为两大部分：其一，是与梅兰芳访问苏联有关的通信；其二，是1935年4月14日由苏联对外文化交流协会举办的、有梅兰芳参加的中苏两国戏剧家的讨论会纪要。在俄文中，是“报告”的意思，在这里是复数形式，而

是记录的汇总。因此，拉尔斯·克莱堡说这是一份“速记记录”（ ）并不十分准确。尤其令人费解的是，拉尔斯·克莱堡在《电影艺术》中公布档案时作了大胆的删节，删除的部分如果译成汉语，至少在600字以上。其中，当时苏联最优秀的芭蕾舞女演员克莉格尔（

，1893-1978）的发言被全部删除，译成汉语有300字左右；其他被删除的有的是一个小自然段，有的是一个句子，有的是词组。

档案的名称虽然很长，但未能包括所有内容。其内容共有以下几种：

（一）关于梅兰芳访问苏联的10封通信，包括俄文信件3封、英文信件7封；（二）张彭春教授于1935年4月24日举办的以《中国与俄罗斯的戏剧交流》为题的讲座的英文海报；（三）参加1935年4月14日在苏联对外文化交

流协会举行的有梅兰芳参加的讨论会的人员名单（四）上述讨论会的发言目录；（五）上述讨论会的记录（六）一份“不宜外传”的《关于与张（彭春）教授交谈的汇报》，作者不详。

首先是10封信。从中可以看出，中苏双方戏剧家都十分珍视梅兰芳的巡演和两国之间的交流。梅兰芳回国后急于收集资料准备动笔写访问苏联和欧洲的日记，而苏联方面，特别是“沃克斯”，数次给梅兰芳、张彭春、余上沅寄书和杂志，希望双方保持联系、发展友谊。

档案中最重要的，当然是和“四一四”讨论会相关的内容。首先，当然要搞清会议的名称、时间和地点，有哪些人参加了会议，有哪些人发了言。会议的正式名称，过去我们是不知道的。现在看了档案，可以肯定它被苏联方面称为“全苏对外文化交流协会为了对梅兰芳剧团对苏联的访问进行总结而举办的晚会”，时间应该在晚上，地点在全苏对外文化交流协会办公处，即莫斯科大格鲁金街17号。而最大的悬念是哪些人参加了“四一四”讨论会。过去在这个问题上造成的误解实在太多了。现在档案第27页的名单证明：在拉尔斯·克莱堡的剧本《仙子的学生们》中作了长篇发言的斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、皮斯卡托、凯尔仁采夫和发言较短的克雷、约

斯堡，全都没有出席座谈会。斯坦尼斯拉夫斯基在病中，已经极少出门，梅兰芳是专程到他家中拜访的；假如他出席了，肯定要列在名单的首位。而布莱希特、皮斯卡托、凯尔仁采夫、克雷、约斯堡等人如果出席，也应该会在名单中。

与会者名单表明，当时苏联最著名的大导演，包括聂米罗维奇·丹钦科、梅耶荷德、塔伊罗夫、爱森斯坦、奥赫洛普科夫、苏达科夫、西蒙诺夫、扎瓦茨基，最著名的戏剧评论家尤卓夫斯基、马尔科夫、叶尔米洛夫，最著名的舞台美术家阿尔特曼、尤翁，最著名的芭蕾舞演员克莉格尔，最著名的理论家什克洛夫斯基，最著名的剧作家阿菲诺干诺夫等共三十来人出席了讨论会。这充分说明苏联方面对梅兰芳的崇高敬意和对讨论会的高度重视。

那么，这份名单会不会有所疏漏？很难说。我们发现，名单中人员的书写并不全都符合规范，有的出席者只写姓而不写父称和名字，而在严谨的俄罗斯历史文献中，是应该将姓、父称和名字都写清楚的。这种不严谨说明造成疏漏的可能是存在的。时间过去了80年，“沃克斯”及其工作人员全都进入了历史，因此，在进一步调查之前，谁也不敢断言。

### 三

细读档案，一个问题引起了笔者的深思。这就是当时苏联最有影响力，同时也最有争议的导演梅耶荷德与众不同的发言。

如果我们将档案中梅耶荷德的发言和1974年出版的《梅耶荷德的创作遗产》一书发表的梅耶荷德发言加以比较，就会立刻发觉，在俄罗斯国家档案馆保存的档案中，梅耶荷德在“四一四”讨论会上的发言被删除了，发言的全文如果译成汉语只不过1470字左右，被删的部分译成汉语竟然有将近700字之多！而被删除的部分，正是梅耶荷德发言中最有锋芒、最有论辩性的部分。

梅兰芳是1935年3-4月份访问苏联的，这个时间点距离1934年9月1日闭幕的第一届苏联作家代表大会只有



七个多月，距离 1934 年 2 月闭幕的苏共第十七届代表大会也只有十三个月。这两个代表大会的召开，似乎预示着苏联政局能走向稳定、文学艺术能走向繁荣。然而就在 1934 年 12 月 1 日，在党内享有崇高威望的领导人基洛夫突然遇刺身亡。斯大林以追查凶手为名开始了肃反运动（大清洗），直至 1939 年初才结束。在这场大规模镇压中，数以百计的作家、艺术家被捕或者被“从肉体上消灭”。早在 1918 年就加入布尔什维克党，将毕生心血献给戏剧事业的天才导演梅耶荷德被扣上“形式主义”的帽子而遭到批判。1938 年，梅耶荷德剧院被关闭，梅耶荷德本人于一年之后在狱中被折磨至死。

在梅兰芳 1935 年访问苏联的这个时间点，肃反运动刚刚拉开帷幕，梅耶荷德做梦也想不到死神正在不太远的前方等待着他。当时他感受到的压力主要来自对“形式主义”的批判。刚刚结束的第一届苏联作家代表大会确立了“社会主义现实主义”作为苏联作家唯一正确的创作方法，“形式主义”作为社会主义现实主义的对立面，意味着反对斯大林参与制定并且写入苏联作家协会章程的创作方法，这顶帽子当然是可怕的。

梅耶荷德的反对者早就开始给他扣这个帽子了。三年后，主管全苏文化艺术事务的“艺术委员会”做出关闭梅耶荷德剧院的决定，提出的理由就是梅耶荷德剧院“从它成立的第一天起”便一直不能从和苏维埃艺术格格不入的、彻头彻尾的资产阶级形式主义中解脱出来。这实际上意味着梅耶荷德十多年来都在搞形式主义。

当时社会上盛传一种“神话”：梅耶荷德是形式主义者，而斯坦尼斯拉夫斯基是现实主义者，两人互相对立。1935 年 2 月，梅耶荷德针对这种“神话”说过一番话：“断定梅耶荷德和斯坦尼斯拉夫斯基是对立面的说法是不对的。这样生硬的一成不变的提法是不正确的。无论是斯坦尼斯拉夫斯基还是梅耶荷德都不是已经定型了的。他们两人都处于不停的变化发展之中。”<sup>[4]668</sup>


时间刚刚过去一个月，蒙受巨大

压力的梅耶荷德等到了一个为自己辩解的机会，这就是为梅兰芳的巡演做总结的“四一四”讨论会，梅耶荷德为自己辩解的理由来自两个方面，一是普希金提出的关于戏剧假定性的“公式”，二是梅兰芳表演艺术的假定性特征。也就是说，他试图从梅兰芳的表演中寻找例证，把它说成普希金提出的公式的理想体现。梅耶荷德直言不讳地指出在俄罗斯表演艺术中存在着两个互相对立的流派：“一个流派把我们引入自然主义的死胡同，而另一个流派只是到后来才得以广泛发展。难怪普希金那些杰作至今未能上演，而倘若它们已经上演的话，也不会遵循中国戏曲向我们展现的那个体系。请想象一下，如果用梅兰芳的手法来上演普希金的《鲍里斯·戈都诺夫》将会怎样。你们将会看到一幅幅历史画面，而一点也不必担心会陷进自然主义的泥淖而搞得一团糟。”（这段话被“沃克斯”从讨论会纪要中删去了，我们是从 1972 年出版的梅耶荷德遗作中看到的。）可见梅耶荷德拒不接受那些给他扣“形式主义”帽子的批评，而且强有力地进行了反击，指出和他主张的假定性戏剧对立的流派只能把戏剧“引入自然主义的死胡同”、使它“陷进自然主义的泥淖”。其言辞的激烈充分体现了他倔强的个性和辛辣的风格，令人回想起他在十月革命刚刚胜利几天就到斯莫尔尼宫投身革命的情景，回想起他当上主管全国戏剧事业的官员后身穿皮夹克、头戴红军帽的神气模样。

从“四一四”讨论会的记录可以看出，梅耶荷德的观点并没有得到广泛的认同。例如，在梅兰芳访苏期间写了十来篇评论的著名作家兼评论家特列季亚科夫强调，“认为中国戏剧是彻头彻尾假定性的”，“是一种非常令人不愉快的神话”，他指出中国戏曲“晶莹透明、易于理解和非常现实”，具有“现实主义底蕴”。格涅辛也不赞成把中国戏曲的表演体系说成是“假定性”的，认为如果把它“说成是象征主义体系，那是最正确的”。就连梅耶荷德的学生爱森斯坦也没有附和关于中国戏曲是“假定性”的观点。他反复强调梅兰芳塑造的

人物形象是“有血有肉的个性”。他说：“由此产生一个突出的问题，它关系到我们从梅兰芳博士那里学习到什么，关系到对现实主义的总的看法。我们全都知道关于现实主义的书面定义。我们都知道通过单一的事物能够看清众多的事物，通过个别能反映一般，在这一相辅相成的基础上建构起现实主义。”他认为象征性、象形文字般的固定动作与人物的个性在梅兰芳的表演中是矛盾而统一的，并且自称属于“正在为社会主义现实主义而战斗的人们”<sup>(2)</sup>。

由此可见，发言者一是不附和梅耶荷德，避免用“假定性”来给中国戏曲定性；二是强调中国戏曲是“现实主义”的，是刻画有血有肉的个性的；三是强调自己拥护“社会主义现实主义”。这就使梅耶荷德在讨论会上的自我辩护未能得到任何呼应，他的悲剧性命运似乎注定不可避免，他发言中那些尖锐的话语被从官方工作报告中删除同样也不可避免。

对梅兰芳 1935 年访苏档案的探寻并没有结束。至少可以判断，在俄罗斯国家档案馆找到的只是经过加工的官方工作报告，那么，原始的、完整的速记记录究竟在哪儿？不知道，它确实至今仍是个“谜案”。

注释：

- (1) 参见陈世雄译：《梅兰芳 1935 年访苏档案》。
- (2) 以上参见陈世雄、邓小玲《梅兰芳 1935 年访苏档案译文》。

参考文献：

- [1] 梅兰芳. 我的电影生活[M]. 北京：中国电影出版社, 1962.
- [2] 李伶伶. 梅兰芳全传[M]. 北京：中国青年出版社, 2009.
- [3] . 1992, 2, .
- [4] (苏) 鲁德尼茨基. 梅耶荷德传[M]. 童道明, 郝一星, 译. 北京：中国戏剧出版社, 1987.

作者简介：陈世雄，厦门大学人文学院中文系教授。